

A narrativa minimalista de Fernando Bonassi

Maurício Silva

Talvez como em nenhuma outra época, a literatura brasileira viva, atualmente, o dilema marcado pela necessidade de lidar com o conceito de *diversidade cultural*, cuja consideração no âmbito das manifestações artísticas impõe, desde o início, pelo menos duas atitudes críticas: a urgência de uma revisão ampla dos paradigmas do conhecimento humano que dão sustentação à atividade literária, estabelecendo novos protocolos de apropriação, interpretação e reorganização da produção ficcional; e a imposição de um deslocamento epistemológico que passa do foro textual como centro do discurso estético para a consideração de outras instâncias conformadoras e legitimadoras da obra literária. Trata-se, em outros termos, de uma tentativa de ultrapassar os limites regidos pela natureza endógena da produção literária para uma perspectiva exógena, em que elementos como o leitor, os meios de comunicação, as condições sociais de produção do texto ficcional etc. adquirem validade plena no âmbito da cultura contemporânea.

Uma atitude pertinente, neste sentido, parece ser a promoção de estratégias intertextuais, por parte do escritor, de modo a abranger o texto literário em suas várias possibilidades de relações culturais e estéticas, isto é, na sua *diversidade* propriamente dita. Com efeito, a partir do avanço de teorias pautadas numa perspectiva pós-moderna da realidade cultural contemporânea, conceitos como os de *sujeito* e *centro* – fundamentais para a constituição de um saber unidirecional – cedem espaço a noções mais operatórias, como as de multiculturalismo, hibridismo cultural, estudos pós-coloniais e outros, os quais procuram traduzir, mais de acordo com uma realidade múltipla e diversificada, as formações culturais relacionadas a um mundo globalizado. E se, como quer Jameson em seu estudo sobre a relação entre cultura e globalização,

a própria esfera da cultura se expandiu, coincidindo com a sociedade de consumo de tal modo que o cultural já não se limita às suas formas anteriores, tradicionais ou experimentais, mas é consumido a cada momento da vida cotidiana, nas compras, nas atividades profissionais, nas várias formas de lazer televisuais, na produção para o mercado e no consumo desses produtos, ou seja, em todos os pormenores do cotidiano¹,

é preciso levar em consideração as transformações por que têm passado não apenas a atual produção ficcional, mas também as mais recentes teorias da literatura, as quais procuram dar conta de um novo olhar que se impõe, das novas práticas de leitura e modos de relacionamento a que estão sujeitos o produtor cultural e seu produto.

É sobretudo a partir da década de 1980 que a literatura brasileira incorpora, com maior ou menor grau de evidência, temáticas relativas à questão da *diversidade*, redundando em obras que procuraram dar voz – no âmbito da representação literária – aos diversos estratos da sociedade. Desse modo, observa-se uma profusão de narrativas em que o negro, a mulher, o marginal, o homossexual, enfim toda uma variada gama de representantes de camadas sociais tradicionalmente vitimizadas por processos discriminatórios e excludentes passam a ocupar um espaço de destaque na cena literária nacional. É, aliás, nesse arcabouço ideológico que se inscreve uma nova vertente da literatura brasileira, que não apenas busca tematizar os estratos sociais acima referidos, mas procura torná-los componentes centrais da narratividade contemporânea, dando-lhes um papel de destaque em nosso universo ficcional e dotando-os de um olhar crítico que destoa da média dos personagens historicamente consagrados pela prosa de ficção brasileira.

Vivendo uma espécie de *deslocamento espacial*, conseqüência mais palpável do deslocamento social assinalado, tais personagens personificam uma identidade dramaticamente híbrida, em que a idéia de descentramento acaba por promover ininterruptos deslocamentos estruturais, dando origem aos conceitos permeáveis e interagentes de descontinuidade e fragmentação, tudo isso plasmado numa representação estética em que o espaço urbano revela-se a tônica da narrativa

¹ Jameson, *A cultura do dinheiro*, p. 115.

ficcional. Instaure-se, desse modo, uma espécie singular de *realismo (sub)urbano*, o qual rompe com a linearidade do realismo *tout court* e que, desde o advento do romance modernista, procura subverter as formas tradicionais de constituição espacial, desconstruindo a percepção unidirecional de homem e do mundo que ele habita e instaurando o diverso, o oblíquo, o instável no âmbito da composição narrativa².

Um dos autores que com mais persistência buscou inserir o conceito de diversidade em sua produção ficcional foi Fernando Bonassi, cuja literatura inscreve-se, principalmente, no igualmente variado plano estético do realismo urbano. Se, contudo, do ponto de vista temático, esse é um fato cuja evidência faz-se notar logo no primeiro contato com qualquer um de seus livros, é no plano formal que seu realismo adquire importância e originalidade flagrantes, uma vez que nasce da adoção de determinadas estratégias estéticas – as quais vão do estilo ao gênero, da linguagem à estrutura narrativa, do intertexto à composição ficcional – que caracterizam sua obra como uma espécie de *narrativa minimalista*.

Nesse sentido, o realismo urbano praticado no âmbito da constituição temática, que se verifica em sua ficção, surge necessariamente como derivativo imediato da opção por uma forma que, em si mesma, carrega consigo toda uma concepção de *fazer literário* que não está isenta das noções de hibridização, de descentramento ou de diversidade, conceitos que compõem, isoladamente ou em conjunto, as mais recentes propostas de criação literária aliada à inovação estética. Do mesmo modo, seu estilo recebe o influxo dos temas recorrentes em sua obra, que vão da violência urbana à sexualidade ilegítima, da carestia social às identidades complexas, tudo concorrendo para a conformação de uma escrita igualmente híbrida, fragmentada, estilisticamente desconstruída.

É exatamente dessa dialética cerrada, em que forma e fundo interagem assentados num plano narrativo marcado, na sua essência, pela mais absoluta volubilidade, que nasce a síntese de uma estética minimalista.

Fernando Bonassi e a narrativa minimalista

A composição estética em Fernando Bonassi obedece a uma lógica

² Para essa consideração, no que diz respeito ao romance moderno, consultar Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”.

que não dispensa o tratamento apurado do estilo, o qual se afirma a partir do emprego sistemático de uma linguagem seca, objetiva e visceralmente prosaica, voltada para a narração de pequenos episódios do dia-a-dia nas grandes cidades, de modo pouco condescendente para com a brutalidade do cotidiano.

Dessa maneira, tanto o estilo sucinto que emprega quanto a composição parcimoniosa – economizando nos enredos, nas personagens e nos espaços descritos – denotam seu apego irrestrito ao que aqui chamamos de *narrativa minimalista*. Assumindo, portanto, pessoalmente esse empreendimento estilístico, que busca aliar ao tema da violência urbana a uma adequada solução formal, Bonassi torna-se referência, na atual produção literária brasileira, entre aqueles autores para quem “a forma é fundamental”³.

Embora o conceito de *minimalismo*, aqui empregado, possa ser entendido em seu sentido referencial, é numa compreensão necessariamente polissêmica que ele ultrapassa o âmbito restrito da linguagem e insere-se na estrutura da narrativa bonassiana. É por isso que, no que compete, por exemplo, à construção do enredo de suas obras, encontramos deslocamentos que sugerem uma linearidade narrativa mínima, promovendo algumas desarticulações estruturais capazes de levar à construção de singulares *enredos instantâneos*, nascidos de uma insólita intertextualidade: assim, em *100 coisas* (1998), Romeu e Julieta, cuja infidelidade leva-os ao duplo suicídio, ressurgem como um casal comum; José, Maria e Jesus perfazem uma família da periferia urbana; e o próprio João Batista readquire sentido moderno ao batizar supostos infiéis nas águas do rio Tietê. Tais desarticulações, aqui traduzidas como constituição de enredos mínimos, têm sua gênese na proximidade da narrativa de Bonassi com a experiência cinematográfica, uma vez que tanto a disposição das cenas em pequenos quadros que se alternam continuamente quanto sua linguagem dinâmica e cadenciada, expressa em ritmo acelerado, denunciam a dívida do escritor para com o cineasta: e, não raras vezes, essa dívida torna-

³ Consultar conferência em que o autor afirma: “quando eu falei que alguns textos tematizavam a violência, não quer dizer que a linguagem não tente fazer esse encontro entre tema e a sua solução formal. Ao contrário de muitos amigos, eu acho que a forma é fundamental” (Bonassi, “Linguagens da violência, violência da linguagem”).

se particularmente evidente, como ocorre em alguns contos de *O amor em chamas* (1989), nos quais as cenas podem ser introduzidas por marcações cenográficas, os movimentos são registrados por *frames*, e a caracterização ambiental obedece às indicações de uma disposição cenográfica:

Escuro. 4 X 6. Num canto: colchão, travesseiro, cobertor e lençol revirados. Westclox. A TV sobre a própria caixa de papelão reforçada com isopor. O corpo diagonal. Decúbito do ventre. Cortina de tafetá. Carpete cinza melado de sangue e gosma. Itacarpit & Nylon. Ferimento cutâneo revela lesão produzida por instrumento pérfuro-cortante atingindo as vísceras maciças. Hemorragia. Contusão do abdome – fratura de bacia. Porrete. Língua macerada (ao que tudo indica) pela própria vítima. Dentada. Um faz a foto, outro mexe na bolsa⁴.

Esse tratamento do enredo, que, em algumas obras, se multiplica em planos narrativos diversos, a exemplo da técnica da *montagem* no cinema⁵, revela também um ritmo instável, com altos e baixos em sua composição, ora adquirindo uma dinâmica capaz de envolver o leitor na trama romanesca, ora esgarçando-se numa monotonia verdadeiramente angustiante, sintoma não menos significativo de uma estética fragmentária.

Enredos que seguem esse padrão – ou, de modo mais coerente com a escrita bonassiana, esse não-padrão estrutural – casam-se bem a temas igualmente paradoxais, reflexo muitas vezes de existências não menos conflituosas, em que o jogo dos contrários, o retrato cruel da realidade circundante, a temática política, a impossibilidade da convivência mútua ou a desestruturação familiar dão, muitas vezes, a tônica da narrativa.

Há, contudo, outros componentes da estrutura dos contos e romances de Bonassi, além do enredo, em que a estética minimalista acaba ditando o *modus faciendi* do autor: é o caso, por exemplo, da construção de suas personagens, em que a característica principal fica por conta de uma identidade em crise. É se no que compete ao enredo o termo minimalista assume um sentido ligado à idéia de redução, fragmentação e/ou economia de recursos, aqui ele adquire um valor pleno de esvaziamento, o que fatalmente

⁴ Bonassi, *O amor em chamas*, p. 29.

⁵ Para Andrea Hossne, o diálogo entre o texto ficcional e o cinema, levando o enredo a aproximar-se do roteiro cinematográfico, pode ser considerado uma das marcas da ficção de Bonassi. Cf. Hossne, “Intimidade e sordidez”, pp. 105-13.

leva ao absoluto seqüestro da identidade de suas personagens.

Identidades seqüestradas: com efeito, talvez seja esse o conceito que melhor define a condição de personagens que, como ocorre em *Subúrbio* (1994), são referenciadas por meio dos adjetivos velho e velha, assinalando uma identidade que, desde o início, caracteriza-se por uma impossibilidade atávica; ou, como ocorre em *Prova contrária* (2003), que são invocadas pelos substantivos homem e mulher: o primeiro caracterizado pela multiplicidade do ser (“O homem diz um nome. Depois outro. Em seguida, mais um. Nomes completos. Fotografias, carimbos, papéis. Diferentes nomes, diferentes personalidades etc.”); o segundo constituindo-se pela multiplicidade do fazer (“Fumei. Parei de fumar. Me desesperei. Joguei comida fora. Pisei o chão descalça. Me cobri (...) Tive certezas. Desisti. Recomecei. Rezei. Blasfemei. Comemorei etc.”)⁶.

Mas se na estrutura narrativa podem-se identificar, como tentamos demonstrar, traços de uma escritura minimalista, é em outros aspectos da composição ficcional bonassiana – nomeadamente no estilo e no gênero – que esse princípio estético avulta de modo mais consistente e sistemático, adquirindo, de vez, uma natureza estética programática.

Em relação ao primeiro – o estilo – é certo que em Bonassi verifica-se uma linguagem ao mesmo tempo rápida e dinâmica, nervosa e lúdica, como se pode verificar em *100 coisas*, em *Prova contrária* ou em *Crimes conjugais* (1994), linguagem de evidente extração cinematográfica, que pressupõe um recorte minimalista da estrutura frásica:

Subi, destranquei as portas, entrei. O apartamento continuava cheirando a homem dormido. Abri as janelas da sala/escritório. Uma brisa noturna derrubou dois papéis de cima da escrivaninha. Eram os dois bilhetes que eu tinha tirado da porta na noite anterior. Num, uma mulher que eu não conhecia precisava falar comigo – tinha deixado um número de telefone; no outro o marido de Marcela pedia que eu ligasse. Só liguei para a mulher.⁷

Embora minimalista, a estrutura frásica do período mantém-se praticamente intacta, sem prejuízo da conexão subordinativa ou coordenativa, con-

⁶ Bonassi, *Prova contrária*, pp. 43, 35.

⁷ Bonassi, *Crimes conjugais*, p. 109.

duzindo o leitor a uma decodificação expressa no próprio plano narrativo.

O mesmo, contudo, não se pode dizer de estruturas frásicas mais simples, acusando, de início, uma gradação que, no estilo em questão, vai do menos minimalista para o mais minimalista, relegando ao próprio leitor a necessidade de construção da cena narrada ou da situação descrita. É, por exemplo, o que se pode verificar *O céu e o fundo do mar* (1999), em *Um céu de estrelas* (1991) ou em *Subúrbio*:

Sobe tudo. Já subiu. Subiu o gás. Subiu o pão. Subiu o ônibus. Não deu. Aumento não. Não recebi. Esperando. Um velho assim que nem eu. Se paga a vida inteira. Não pude. Esqueci. Não consegui. Se der. Tudo mesmo eu acho que é isso. Eu modo aqui desde sempre. Vão-se os piolhos, ficam as lândias. Boca de lobo se entope. Até colchão. Cortam luz. Água falta. Só pau pra brincarem. Caso. Nem discuti. Fiquei na fila e ganhei senha de outro dia. Vendi. Peguei o que deram. O que deu. Perdi. Foi. Tiro se pode levar etc.⁸

Esse estilo, vazado em frases curtas que se justapõem e se revezam no plano narrativo, dá ao texto mais agilidade e rapidez, tornando a narração fatalmente mais dinâmica. Mas em termos de linguagem minimalista, Fernando Bonassi parece assumir como marca estilística própria o efeito da enumeração, em que estruturas frásicas, em geral de feitiço infra-oracional, são reduzidas ao mínimo necessário, elevando, em compensação e como conseqüência, o efeito de velocidade e de fragmentação estilística, como se verifica ainda em *Prova contrária* e *Um céu de estrelas*:

Do próprio pai, o homem se lembrava assim: cheiro de graxa, cheiro de óleo 40; molho de chaves; carne mal-passada; futebol ao vivo, ratoeiras, conversa de vizinhos, cibalenas e escuro; tomar conta; aprender a dirigir; proteção contra assalto, enchente e incêndio; domingo à tarde; lição de caligrafia; chuveiro instalado, chuveiro quebrado, chuveiro funcionando; dentadura no copo d'água; relógio de pulseira sanfona; bife de fígado; quem tem boca vai a Roma e fica quieto; prato feito de mendigo; brinde; presente; revolta de vacinas; linha de zagueiros etc.⁹

Trata-se de um efeito anafórico, que procura se concentrar nas palavras – sobretudo nos substantivos, mas também em alguns verbos –, dan-

⁸ Id., *Subúrbio*, p. 42.

⁹ Id., *Um céu de estrelas*, p. 141.

do-lhes um significado mais denso e consistente, a mesma densidade e consistência buscada, por exemplo, pelos modernistas do início do século passado. O emprego desse recurso, em que ressalta o uso de uma linguagem entrecortada, com pequenas cenas que se sobrepõem umas às outras, numa composição cinematográfica, sugere um processo lingüístico marcado por uma subordinação intensa e nervosa, pela escolha de uma expressão elíptica e descontínua, pelo apego a um estilo deliberadamente minimalista, levado ao paroxismo, ao se limitar a uma caótica enumeração de vocábulos que, no conjunto, perfazem uma unidade narrativa:

pastores evangélicos, meios oficiais, ajudantes, auxiliares, serventes, atletas adotados, aviões, garçons, vendedores de consórcio, vendedores de carnê, vendedores de rifa, vendedores, pamonheiros, catadores, guardadores, amoladores, operários-padrão, mumbeiros, macumbeiros, ambulantes, cobradores, oradores, faladores, boateiros, aborteiros etc.¹⁰.

Quase a mesma coisa pode-se dizer em relação ao gênero. Seja pelo fato de organizar-se como um cenário, como ocorre em *Prova contrária*; seja por adotar os relatos curtos, como se verifica em *100 coisas*; seja ainda por explorar a voga recente dos mini-contos, como revelam as *100 histórias colhidas na rua* (1996) e *Passaporte* (2001), sua ficção obedece claramente a uma lógica da estrutura mínima, em que mesmo as narrativas de maior fôlego podem ser, vez por outra, fracionadas em pequenas histórias independentes.

É por isso que, do ponto de vista rigoroso da classificação genérica, sua produção literária surge permeada por um instigante hibridismo discursivo, marca mais saliente de uma estética pós-moderna. Com efeito, suas obras – que já receberam a denominação sugestiva de *contos-crônicas* ou *novela cênica*, como que para enfatizar o hibridismo aludido¹¹ – parecem encontrar melhor representação nos pequenos quadros da vida cotidiana, ganhando tanto mais em dinamismo, quanto mais se expres-

¹⁰ Bonassi, *100 histórias colhidas na rua*, p. 61.

¹¹ Cf., respectivamente, Damazio, “Crônicas do absurdo brasileiro” e Kegler, “Fernando Bonassi: *Prova contrária*”.

sam por rápidos *flashes* narrativos.

Trata-se, em última instância, do que Bruno Zeni chamou de *miniaturização narrativa*, falando de *100 histórias colhidas na rua*¹²; ou o que, sugerindo uma interface entre literatura e mídia, de modo geral, e entre ficção e crônica, de modo específico, Karl Schollhammer chamaria de *miniconto*:

a popularidade das formas curtas como os minicontos de Fernando Bonassi constrói uma nova ponte entre a ficção e a crônica, cuja eficiência estética reside no “instantâneo” de uma vivência concreta que, nesta forma ficcional, ganha universalidade¹³.

Semelhante artifício estético, que se encontra em estado germinal nos seus primeiros romances, atinge o auge criativo, como sugerimos há pouco, em *100 histórias colhidas na rua*, em *100 coisas* e, principalmente, em *Passaporte*, este último que é, nas palavras do próprio Bonassi, um verdadeiro *exercício de concisão*¹⁴, refletido num conjunto de mini-relatos que nascem do olhar perscrutador do *flanêur* citadino, em que se mesclam o ficcional e o real: instantâneos da vida cotidiana das grandes metrópoles, colhidos em experiências vivenciadas *in loco* pelo autor, assinalando a constituição de um espaço instável, onde se desenvolvem as cenas. Tal abordagem coaduna-se perfeitamente à idéia insólita de um *livro-passaporte*, em que os textos, escritos como pequenos *relatos de viagem*, promovem a ruptura nos limites do gênero literário, numa prática do hibridismo, do descentramento narrativo e da quebra de hierarquia dos discursos capaz de inscrever o livro definitivamente num dos mais caros pressupostos da estética pós-moderna¹⁵.

Da narrativa minimalista à pós-modernidade

Procurando esclarecer as diferenças entre o modernismo e o pós-modernismo, Douwe Fokkema afirma que enquanto aquele procurava estabelecer uma visão de mundo válida e autêntica, de acordo com parâmetros

¹² Zeni, *Fachada, simuca e afasia: Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi*.

¹³ Schollhammer, “À procura de um novo realismo. teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”, p. 79.

¹⁴ Consultar entrevista do autor, concedida ao site da *Revista Literária*, em Bonassi, “Entrevista”.

¹⁵ Para estas e outras características da narrativa pós-moderna, consultar Souza, *Crítica Cult*.

previamente estabelecidos, este opta por abandonar qualquer esforço de representação do mundo de acordo com as convicções de um sujeito, instituindo, desse modo, um código que rejeita *hierarquias discriminatórias* e recusa a distinção entre verdade e ficção. Na prática literária, complementa o autor, essa concepção redonda numa relação menos tensa entre autor e obra, possibilitando, por exemplo, a ocorrência de finais múltiplos e alternativos, a descontinuidade sintática, a fragmentação da narrativa, o enredo labiríntico e uma lógica que admite a contradição interna¹⁶.

À dialética do local e do universal, dicotomia superada por uma realidade avassaladoramente cambiante, sobrepõe-se – na produção literária de Fernando Bonassi – a dialética do global e do fragmentado, denotando o embate entre um mundo concebido como uma homogeneidade necessária e uma realidade que se revela flagrantemente heterogênea, o que somente se resolve na síntese da estética pós-moderna.

Neste sentido, pode-se concluir que tanto o realismo urbano de Bonassi quanto suas estratégicas formais ligadas a um sentido amplo de diversidade levam à caracterização de sua produção ficcional como sendo uma espécie singular de *narrativa minimalista*, fato, aliás, assinalado de modo ainda incipiente pela crítica, ao se tentar definir os caminhos trilhados pela narrativa brasileira contemporânea:

incurções pela narrativa fantástica convivem com *experimentações minimalistas*, viagens pelo inconsciente, retomadas do chamado romance histórico, variadas versões da narrativa policial, hibridismos diversos – a ficção dialogando com as linguagens do ensaio, da televisão, das histórias em quadrinhos, da publicidade, da mídia em geral –, em meio a reescrituras de toda espécie e ao sintomático resgate de um formato outrora alternativo e hoje em dia bastante praticado: a novela. Além, claro, de uma nova e significativa interação de literatura e tecnologia provocada pelo surgimento da internet¹⁷.

Tudo isso, evidentemente, estabelece uma relação bastante próxima com o que chamamos, logo no início, de diversidade cultural, representada, entre outras coisas, por uma identidade fragmentada¹⁸, que pode se

¹⁶ Cf. Fokkema, *História literária, Modernismo e Pós-Modernismo*.

¹⁷ Carneiro, “Mapeando a diferença: ficção brasileira hoje”, p. 6 (grifos meus).

¹⁸ Para a questão da fragmentação da identidade pós-moderna, consultar Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*

manifestar tanto no plano do conteúdo – por dar voz, por exemplo, a estratos sociais tradicionalmente excluídos da sociedade – quanto no plano formal – por desfazer a hierarquia dos discursos e práticas linguageiras, mesclando o popular e o erudito; por promover a hibridização de gêneros literários e discursivos; por realizar uma espécie de desconstrução do texto narrativo, resultando no comprometimento da linearidade narrativa ou, finalmente, por fazer aflorar no âmbito do estilo as contradições e a complexidade do mundo contemporâneo.

Referências

- BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta, 1996.
- . *Crimes conjugais*. São Paulo: Scritta, 1994.
- . *O amor em chamas (Pânico, horror & morte)*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- . *Prova contrária*. São Paulo: Objetiva, 2003.
- . *Subúrbio*. São Paulo: Scritta, 1994.
- . *Um céu de estrelas*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- . “Linguagens da violência, violência da linguagem”. SESCSP, set. 2001. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/conferencias>.
- . “Entrevista”. *Revista literária*. Disponível em <http://www.revistaliteraria.com/destaque/bonassi.htm>.
- CARNEIRO, Flávio. “Mapeando a diferença: ficção brasileira hoje”, em ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2003.
- DAMAZIO, Reynaldo. “Crônicas do absurdo brasileiro”. Disponível em <http://weblivros.com.br/conto/100coisas.html>.
- KEGLER, Michael. “Fernando Bonassi: Prova contrária”. Disponível em <http://www.novacultura.de/0310bonassi.html>.
- FOKKEMA, Douwe W. *História literária, Modernismo e Pós-Modernismo*. Lisboa: Vega, s/d.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HOSSNE, Andrea Saad. “Intimidade e sordidez”. *Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, Nankin, nov. 2001, pp. 105-13.

- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”, em *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “À procura de um Novo Realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”, em OLINTO, Heidrun K. e SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro/São Paulo: PUC-Rio/Loyola, 2002.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.
- ZENI, Bruno Gonçalves. *Fachada, sinuca e afasia: a ficção de Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2004.

Recebido em agosto de 2006.

Aprovado em setembro de 2006.